

全形拓入画的审美机制与文人意趣

——以释达受、吴昌硕和黄士陵作品为中心的考察

冯 健

内容提要：基于对释达受、吴昌硕和黄士陵全形拓入画作品的考察，探讨全形拓入画的文人意趣与审美机制。六舟的画家身份和金石、书法等多方面学养，使其绘画具有金石大写意雏形，也使得他至少在1835年就已产生引全形拓入画的创作思想。全形拓入画使工艺美进入文人画家审美范畴，在意象、心象与意造等方面与文人画家所追求的意趣相合，实现了纸墨拓绘的四重互动，拉长了赏画的时间轴，强化了时空记忆与历史场景感。全形拓入画的审美机制在于：“古意同求”，古器物全形拓与大写意绘画在“古意”气质的追求上具有类似性；“异类同源”，在金石气方面，全形拓与海派画家尤其是吴昌硕的金石大写意花鸟画同源同趣；“异格同调”，传拓的工写风格需要绘画工写风格的相应配合，以求协调；“异材同构”，岁朝清供类题材的画法与钟鼎彝器全形拓入画有类似的构图原理。

关键词：全形拓 拓本绘画 六舟 吴昌硕 黄士陵

一、全形拓与拓本绘画研究进展

全形拓是在纸质平面上通过传拓技术呈现器物的立体形态，是古代金石传拓技艺中表现力最丰富、技法最复杂的一种传拓形式。^[1]据陈振濂先生言，在十几年前，全形拓几乎濒临灭绝，因为掌握全形拓技术的民国时的那一辈人已经寥寥无几，而中青年一代对全形拓非常陌生。^[2]在中国学术期刊网上，在“主题”中输入“全形拓”进行检索，剔除掉无关信息，共检索到134篇论文，其中最早的一篇文献是发表于2004年8月桑椹的论文《青铜器全形拓技术发展的分期研究》^[3]，在这个时间节点之前，几乎查不到期刊上发表的有关全形拓的研究论文。再在北京大学图书馆藏书系统中，以“全形拓”为主题词检索相关著作和学位论文，发现数量较少，比较早的有《北京图书馆藏青铜器全形拓片集》^[4]（1997年出版）和桑椹的学位论文《论青铜器全形拓的起源及其流变》^[5]（2003

[1] 童衍方：《金石全形 博古传真》，《中国书法》2015年第3期，第79页。

[2] 陈振濂：《“重振金石学”旗帜下重倡“全形拓”的现状与意义》，《书法》2019年第7期，第44—54页。

[3] 桑椹：《青铜器全形拓技术发展的分期研究》，《东方博物》2004年第3期，第34—41页。

[4] 北京图书馆编：《北京图书馆藏青铜器全形拓片集》，北京图书馆出版社1997年版。

[5] 桑椹：《论青铜器全形拓的起源及其流变》，北京大学硕士论文，2003年。

年），其他均为全形拓片集，并非研究专著，且均系近几年出版。综合论文与著作检索结果，可以看出学术界对全形拓研究的重视始于2003年、2004年左右，与陈振濂先生“十几年前学术界才开始重视抢救和研究全形拓”^[1]的论断基本吻合。

不妨从文献计量学视角对上述134篇研究论文进行简单分析。上述文献总下载量为16895次，单篇下载量超过500次的有5篇，下载量最多的是唐友波的《上海博物馆藏孟鼎旧拓五种及讨论》^[2]（801次）。再看引用率的统计情况，有关全形拓文献的引用率并不高，有102篇文献引用次数为零，其他33篇文献或多或少被引用过，总引用次数只有113次，单篇引用次数超过10次的只有两篇文献，即郭玉海的《响拓、颖拓、全形拓与金石传拓之异同》^[3]（被引用17次）和桑椹《青铜器全形拓技术发展的分期研究》^[4]（被引用11次）。上述引用统计表明，尽管十几年来学术界已经对全形拓进行抢救式挖掘和研究，但整体而言，全形拓仍然是一个相对专深而狭窄的研究方向。约有四分之三的论文从未被引用过，说明尽管这种抢救式研究已经初见成效，但在此基础上的基于学术引用关系的深入研究和研究系列的形成还有待进一步推进。

从文献分类上看，近十几年学术界对“全形拓”的研究可归集为如下几个方面：总体及一般性介绍、传拓技术研究、传承流变研究、古代人物研究、现代人物研究、拓本绘画研究、青铜器及其全形拓本研究、金石学与全形拓、文化及审美价值研究以及其他。各类型所占的比重见图1。不难看出，青铜器及其全形拓本研究所占比重最大（占32.8%），其次是总体及一般性介绍（占15.7%），再次是古代传拓人物研究（占11.2%）和现代传拓人物研究（占9.7%），其他各类型所占比重都在10%以下。可见，对于全形拓的研究，在一般性的知识介绍以及青铜器及全形拓本的介绍、鉴赏方面占了接近一半的比重，而在传承流变、拓本绘画、金石学考释、文化及审美等专深方向上的研究有待于提高，对古今代表性人物的研究虽然引起了重视，但总体也有待于加强。对于与本文主题有关的“拓本绘画研究”占了不到7%的比重，文化和审美价值占不到4%的比重，是今后亟待加强的研究方向。不同时间段全形拓研究文献的发表情况见图2。90%以上的文献发表于2011

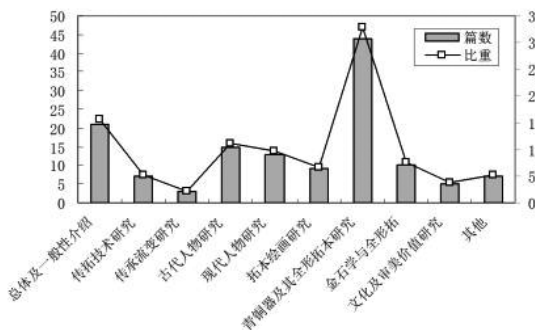


图1 基于中国学术期刊网统计的全形拓研究文献类型及其所占比重

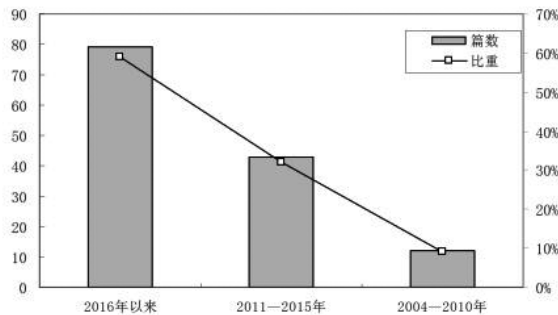


图2 基于中国学术期刊网统计的不同阶段全形拓研究文献分布情况

[1] 陈振濂：《“重振金石学”旗帜下重倡“全形拓”的现状与意义》，第44—54页。

[2] 唐友波：《上海博物馆藏孟鼎旧拓五种及讨论》，《考古学报》2015年第2期，第269—304页。

[3] 郭玉海：《响拓、颖拓、全形拓与金石传拓之异同》，《故宫博物院院刊》2014年第1期，第145—153页。

[4] 桑椹：《青铜器全形拓技术发展的分期研究》，第34—41页。

年以后（其中约60%的文献发表于2016年以后），这充分说明全形拓研究在近5年内取得了快速进展，在一定程度上缓解了全形拓濒临失传的窘境，这与近年国内金石篆刻界和书法界的呼吁有关系。

就近年的全形拓研究而言，还有几个方面值得强调：一是，《中国书法》杂志在2015年第3期推出“青铜器全形拓特辑文丛”^[1]，刊发了童衍方、尉笑、唐存才、陆明君、白谦慎、松门、桑椹、仲威8位学者的研究成果以及大量的青铜器全形拓拓片，可谓是近年有关全形拓研究的最重要的一批成果；二是，近年，出现了以全形拓早期重要人物——释达受（六舟）为线索的专著和展览，如浙江省博物馆编《六舟：一位金石僧的艺术世界》^[2]，内有桑椹撰写的长文《六舟与早期全形拓》^[3]，以及王屹峰所著的《古砖花供：六舟与19世纪的学术和艺术》^[4]等，对于从艺术的角度系统理解六舟及全形拓的发展演化，有着重要的学术意义；三是，2018年以来，拓本绘画及其相关技法，开始进入高校美术专业的硕士、博士们的关注视野，出现了以拓本画或颖拓入画技法等为主题的硕士和博士学位论文，如高迎春的《拓绘相生：吴昌硕“拓本画”研究》（2019年）^[5]、高稳扬的《颖拓和花鸟画结合的探索与实践研究》（2019年）^[6]、白云鹤的《着手成春：颖拓技法在国画中的研究与应用》（2019年）^[7]以及王凤欣的《姚茫父绘画艺术研究》（2018年）^[8]等，这是一个非常好的开端，这些论文对拓本绘画或颖拓技法入画等论题做了或偏重理论或理论与实践并重的探索并取得一定的成效，但有关全形拓入画的审美机制、与文人画的关系等问题还需要借助艺术学理论开展专门而深入的探讨，为形成有关全形拓入画相对完善的理论体系做进一步的铺垫。正是基于上述认识，本文拟结合释达受（六舟）、吴昌硕和黄士陵有关全形拓入画作品的艺术特点，探讨全形拓入画的文人意趣与审美机制等问题，力图推进全形拓与传统文人绘画关系方面的研究。

二、全形拓入画的类型及传承演变

所谓“全形拓入画”，指的是画家在已经传拓了古器物全形的拓纸上作画，使古器物形象融入画面，成为画面不可分割的重要组成部分，也被称为“拓本画”“拓本博古画”或“钟鼎插花画”。

“全形拓入画”为画家所接受和采纳，并作为一种绘画表现题材，有一个逐渐发展的过程。全形拓创始人马起凤的传世拓品较为少见，从著录上看，尚能见到其传拓的作品，但未见其全形拓入画的作品，即未见到其在古器物全形拓的基础上补画花卉蔬果或其他内容的作品传世。他的传人六舟不仅精通传拓工艺，还精通书画、印章等多项技艺，具有较为全面的艺术修养。据悉，六舟擅画

[1] 童衍方、尉笑、唐存才，等：《青铜器全形拓特辑》，《中国书法》2015年第3期，第78—155页。

[2] 浙江省博物馆编：《六舟：一位金石僧的艺术世界》，西泠印社出版社2014年版。

[3] 桑椹：《六舟与早期全形拓》，浙江省博物馆编：《六舟：一位金石僧的艺术世界》，第9—19页。

[4] 王屹峰：《古砖花供：六舟与19世纪的学术和艺术》，浙江人民美术出版社2017年版。

[5] 高迎春：《拓绘相生：吴昌硕“拓本画”研究》，中国美术学院硕士论文，2019年。

[6] 高稳扬：《颖拓和花鸟画结合的探索与实践研究》，苏州大学硕士论文，2019年。

[7] 白云鹤：《着手成春：颖拓技法在国画中的研究与应用》，吉林艺术学院硕士论文，2019年。

[8] 王凤欣：《姚茫父绘画艺术研究》，哈尔滨师范大学博士论文，2018年。

写意花卉，尤其精于画梅花，是道咸年间的画梅名家之一^[1]。可以认为，正是六舟的画家身份和多方面学养，才使他区别于一般的传拓工匠，也才促使“全形拓入画”成为可能，使得“拓本画”这一绘画品种萌发、成长，并为画家们所接受和采纳，从而使得“钟鼎插花画”成为中国绘画的一个独立样式。

从全形拓入画作品的类型来看，按照中国画目前的人物、山水和花鸟画分科，可见到“全形拓与人物画的结合”和“全形拓与花鸟画的结合”这两大类型，其开创均与六舟有关，尚未见到“全形拓与山水画的结合”类型。全形拓与人物画的结合，最著名的是《剔灯图》（有横幅和立轴两种）和《六舟礼佛图卷》，但作品中的人物为陈庚（月波）所绘，并非六舟所绘。在《剔灯图（横幅）》（图3）中，六舟有“……文字向为青绿所掩，以针挑剔，稍得明晰。吴江陈子月波为作写《剔灯图》，以记其事……”的题记。在《六舟礼佛图卷》中，陈庚有如下题记：“六舟胜侣得六朝造像于新安北郊，稍加拂拭则宝光夺目，予窃慕焉。因椎拓小幅见贻，予当供养于未簪丈室，永为秘宝。然无以为报，故为之作是图以答之，亦见予好之深也。时丙申冬日，吴江陈庚记于古歙华屏山麓。”可见，全形拓与人物画的结合虽与六舟有关，但画中人物并非六舟所绘，实为陈庚所绘。也有可能是，六舟为人物画家陈庚提供了这一创作思路，亦未可知，而且根据下文的推断，《古砖花供》的成图时间略早于陈庚所绘的上述人物画，这就更说明六舟在与陈庚合作上述拓本人物画作品之前已经具备了将全形拓引入绘画的思想意识与实践基础。

至于“全形拓与花鸟画的结合”这一表现形式与六舟的关系，需要对目前所能见到的与六舟有关的全形拓入画作品的创作时间进行比较（表1）。由表1可见，六舟的传世作品中，全形拓入画最早的作品是《古砖花供》（图4），其创作时间为1835年，比人物画《六舟礼佛图卷》（1836年）和《剔灯图（横幅）》（1837年）略早。这个时间还早于六舟与富商收藏家程洪溥（木庵）结识的

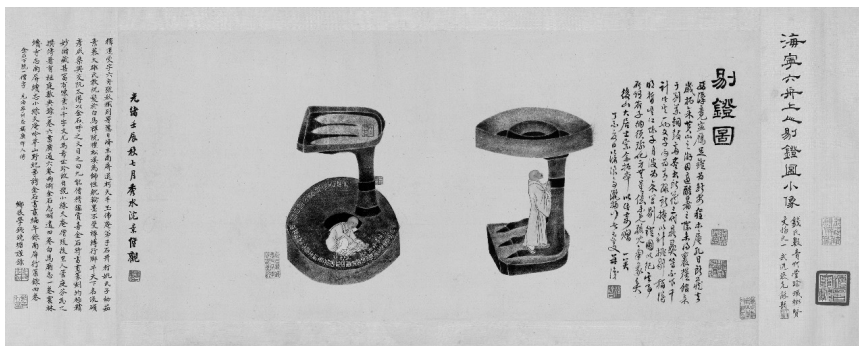


图3 剔灯图（横幅） 31.0cm×69.5cm 浙江省博物馆藏



图4 古砖花供 25cm×141cm 浙江省博物馆藏

[1] 桑椹：《一位金石僧的艺术世界：六舟和他的才艺》，《收藏家》2014年第12期，第23—32页。

时间，即道光十六年（1836）。从目前所能见到的六舟所有全形拓入画的存世作品可以判断，六舟将古砖全形拓引入绘画的时间要早于将钟鼎彝器全形拓引入绘画的时间。

表1 与六舟有关的全形拓入画作品的创作时间及拓绘关系分析

作品名称	收藏单位	甲子纪年	朝代及 公元纪年	作品拓绘关系分析及若干推断
古砖花供	浙江省博物馆	乙未夏日	道光十五年，1835年	六舟传拓并作篆书题记，六舟邀请友人合作绘制。图中绘有11组物象，有10位画家在所绘物象旁落款，在未落款的一组物象里有“六舟”小印一枚，菊花与太湖石均符合六舟画法，此组物象应为六舟所绘
六舟礼佛图卷	浙江省博物馆	丙申冬日	道光十五年，1836年	六舟传拓，陈庚绘人物。此图因人物与拓件之间没有交叠现象，故按正常逻辑应是传拓在先、绘画在后
剔灯图（横幅）	浙江省博物馆	丁酉夏日	道光十七年，1837年	六舟传拓，陈庚绘人物。人物与拓件之间有交叠，从用墨关系可判断出，陈庚绘人物在前，六舟传拓在后
剔灯图轴	上海图书馆	无绘制的明确纪年（推断为丁酉）	无绘制的明确纪年（推断为1837年）	六舟传拓，陈庚绘人物。此幅作品上，巴达生的题跋时间为道光辛丑年（1841），六舟的“寺字考”题于道光癸卯年（1843）。此图应该成于1941年以前。从用墨次序上推断，陈庚的人物应该绘制于六舟传拓之前，考虑到与前一幅《剔灯图（横幅）》上所绘人物基本一致，推断应为陈庚在1837年所绘
设色花卉博古图轴	西泠印社	癸卯夏五月	道光二十三年，1843年	六舟传拓古器，六舟绘水仙，天清子绘牡丹。图中六舟以双钩笔法绘水仙，用笔细腻洒脱，与《古砖花供》中左数第三块砖上的兰花笔法接近
芸窗清供图轴	浙江省博物馆	丁未孟夏	道光二十七年，1847年	六舟传拓古器，六舟绘花卉。图中绘三种菊花及秋果一枝，用笔含蓄稳健，线条细而不弱
钟鼎插花图轴	浙江省博物馆	丁未清明节	道光二十七年，1847年	六舟传拓周伯山豆，六舟绘花卉。图中绘有梅花和双钩牡丹。梅枝有明显的金石入画的用笔方法
设色菊花博古图轴	西泠印社	无纪年（推断为丁未左右）	无纪年（推断为1847年左右）	六舟传拓周伯山豆，六舟绘菊花两种。作品上无纪年。但画中古器为周伯山豆，推断其创作时间应该与《钟鼎插花图轴》接近，在1847年左右
钟鼎插花四条屏	上海图书馆	丙寅秋	同治五年，1866年	六舟传拓古器，费以耕绘花卉。每种器物上绘有两至三种花卉，属小写意画法
全形花卉插	捡云书屋	无绘制的明确纪年（推断为己亥以后）	无绘制的明确纪年（推断为1839年以后）	六舟传拓器物，六舟绘花卉。六舟在题记中提及发生在己亥春（即道光十九年，1839年）居沧浪亭时一场赏花、赏金石之雅集，此图的绘制时间应该在1839年以后

注：根据《六舟：一位金石僧的艺术世界》^[1]和《古砖花供：六舟与19世纪的学术和艺术》^[2]两书中收录的与六舟有关的全形拓入画作品整理和解读而成，并就若干问题和无纪年作品的创作时间加以推断。

[1] 浙江省博物馆编：《六舟：一位金石僧的艺术世界》，第38—66页。

[2] 王屹峰：《古砖花供：六舟与19世纪的学术和艺术》，第256—257页。

在《古砖花供》中，六舟传拓了12件带有铭文的古砖并邀请友人合作绘制，最后由六舟作篆书题记。图中涉及18个物象，按11组进行分布（有的一组含多个物象，如姚鼎所绘的“三友”就包括松、梅和天竺3种物象）。有趣的是，这11组物象中，只有10位画家在所绘物象组旁边落款，唯独左数第二组物象“菊花、石、坡草和兰花”没有落款（位于相邻的两块古砖上）。仔细观察发现，在左数第三块砖上的兰花旁，钐有“六舟”小印一枚。而且，左数第二块砖上的菊花上仰枝的画法，与六舟《芸窗清供图轴》等作品中菊花上仰枝画法如出一辙，菊花下垂枝与六舟其他作品中的菊花花头的用墨用色方法也非常相似，石头的画法与六舟《设色菊石四连屏》中石头的画法亦一致（表2）。因而据此断定，《古砖花供》左数第二组物象（图5）系六舟所绘。在这一组物象中，太湖石的窟窿里露出了古砖内侧边缘，而其他地方未见笔墨与拓痕之间的交叠覆盖关系，效果令人称奇！说明要么在补画花石时六舟做了较为精准的考虑和设计，要么在绘完物象后又做了局部补拓，而且六舟很有可能是11位画家中第一个在《古砖花供》上添画花卉的人，故未在花卉旁单独落款，因为图卷最左侧的总落款由六舟完成。这个结论非常重要，因为据此可以进一步推断，至少在1835年，六舟已经产生引全形拓入画的创作思想并身体力行地付诸创作实践。

表2 《古砖花供》图卷中菊花和石头的画法与六舟其他作品的对比

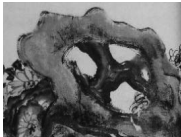
种类	作品局部	作品出处	种类	作品局部	作品出处
菊花上仰枝		出自《古砖花供》，浙江省博物馆藏	菊花下垂枝		出自《古砖花供》，浙江省博物馆藏
菊花上仰枝		出自《芸窗清供图轴》，浙江省博物馆藏	菊花下垂枝		出自《芸窗清供图轴》，浙江省博物馆藏
菊花上仰枝		出自《设色菊花图轴》，浙江省博物馆藏	菊花下垂枝		出自《设色菊花图轴》，浙江省博物馆藏
菊花上仰枝		出自《设色菊石四连屏》，浙江省博物馆藏	菊花下垂枝		出自《设色菊石四连屏》，浙江省博物馆藏
太湖石		出自《古砖花供》，浙江省博物馆藏	太湖石		出自《设色菊石四连屏》，浙江省博物馆藏



图5 《古砖花供》图卷中未落款但有“六舟”印记的一组物象

值得一提的是，在六舟和陈庚以后，很少再见到全形拓与人物画结合这一体裁的作品。在将全形拓引入花鸟画的实践中，主要是在古器物的全形拓上补画花卉，后来也出现了补绘蔬果，绝大多数的画家都采用写意画的方式。六舟所生活的年代，比海派画家略早。六舟以后，海派画家王礼、虚谷、朱偁、赵之谦、蒲华、任伯年、吴昌硕、黄山寿、颜元、王一亭、赵叔孺、丁辅之等都先后尝试过在古器物的全形拓上补画花卉蔬果，成为一时之风气。尤其是吴昌硕，绘制过多幅全形拓入画的作品（表3），使得这类作品成为其大写意花鸟画的一种重要样式，非常醒目。与其他画家不同的是，黄士陵采用工笔或结合西方光影原理的写实手法加以表现（表4）。北方画家齐白石、陈师曾、陈半丁、溥儒、姚茫父等都曾画过这一类题材的作品。尤其是姚茫父，因擅长古器物的“颖拓”，亦时常在此基础上作“博古花卉”，颇为可观。中华人民共和国成立后，在画家的作品集中亦偶尔能见到全形拓与花鸟画相结合的作品，如郭味渠、陈硕石、韩天衡等。近年来，随着对全形拓研究的重视，一些专业画家开始探讨“拓绘相生”技法、颖拓技法在现代中国画创作中的运用，以形成独特的笔墨机理和构图样式，取得一定的成效。有学者提出，全形拓入画之所以成为19世纪晚期至20世纪上半叶一种流行的绘画方式，应该归于六舟的贡献^[1]，他的创造性给文人画增添了一种有益の様式。

表3 《吴昌硕全集》收录的全形拓入画作品的创作时间及拓绘关系分析

作品名称	收藏单位	甲子纪年	朝代及公元纪年	作品拓绘关系分析及相关推断
鼎盛立轴	浙江省博物馆	壬寅八月	光绪二十八年，1902年	鹤洲上人传拓焦山无赓鼎，吴昌硕绘牡丹、梅花
陶鼎拓片补花果立轴	私人藏	壬寅八月	光绪二十八年，1902年	传拓对象是焦山的西汉陶鼎，吴昌硕绘菊花、菖蒲、佛手。考虑到与《鼎盛立轴》同一时间，又同出自焦山，推断为鹤洲上人所传拓
玉兰清供立轴	私人藏	乙巳春仲	光绪三十一年，1905年	吴昌硕绘玉兰一枝，传拓者不明。但在古器物左下有“清卿”二字印，“清卿”为吴大澂的字，可据此推断此物的传拓与吴大澂或其青铜器传拓助手尹伯圉有关

[1] 王屹峰：《古砖花供：六舟与19世纪的学术和艺术》，第279页。

(续表)

作品名称	收藏单位	甲子纪年	朝代及公元纪年	作品拓绘关系分析及相关推断
古鼎梅花立轴	私人藏	丁未秋仲	光绪三十三年, 1907年	鹤洲上上传拓焦山无吏鼎, 吴昌硕绘梅花数枝
古鼎插花图轴	日本福岛书道美术馆藏	乙卯岁杪	民国五年, 1916年	李锦鸿(墨香)传拓邦父鼎, 吴昌硕绘牡丹、水仙。吴昌硕的题记中有“……为阳湖李君墨香手拓。精神古穆, 当推一代名手”。鼎旁有“墨香所拓”小印
古香立轴	私人藏	壬戌夏	民国十一年, 1922年	鹤洲上上传拓焦山无吏鼎, 吴昌硕绘梅花、牡丹
博古花卉立轴	日本福岛书道美术馆藏	无纪年	无纪年	吴昌硕绘菊花、桂花, 传拓者不明

注: 根据《吴昌硕全集》收录的全形拓入画作品整理和解读而成。^[1]

表4 黄士陵全形拓入画作品的创作时间及作品拓绘情况

作品名称	收藏单位	甲子纪年	朝代及公元纪年	作品拓绘情况及推断
钟鼎花卉轴	黄山市博物馆	无纪年	无纪年	器物及花卉均为黄士陵所绘。所绘花卉为菖兰
钟鼎花卉轴	黄山市博物馆	丁酉	光绪二十三年, 1897年	器物及花卉均为黄士陵所绘。所绘花卉为水仙
花卉蔬果博古图 四条屏	红棉山房	戊戌	光绪二十四年, 1898年	器物及花卉、蔬果均为黄士陵所绘。每种器物中盛放两至三种花卉、蔬果
汉陶陵博古图	珍秦斋	无纪年 (推断为丙申)	无纪年(推断为光绪二十二年, 1896年左右)	器物(西汉陶麋陶陵鼎)及花卉均为黄士陵所绘。款识中称“汉陶陵鼎扬州阮氏拓本”, 此处是指依阮元拓本而绘, 而非为阮元所拓。在另一幅未绘花卉的《陶陵鼎博古轴》中, 黄士陵绘制了同样的西汉陶麋陶陵鼎, 且绘画风格接近, 款识中有“丙申冬十月”和“器藏焦山僧寺, 此从拓本摹入”, 可知黄士陵有依拓本绘图的做法。另, 这两幅表现同一件器物、风格又接近的作品的创作时间应该也接近, 推断大概在光绪二十二年即1896年

注: 根据《黄山市博物馆藏黄士陵书画集》^[2]和《平直光洁见奇崛: 黄士陵作品展》^[3]收录的全形拓入画作品整理和解读而成。

[1] 邹涛主编:《吴昌硕全集》, 上海书画出版社2017年版, 绘画卷一第209、210、263页, 绘画卷二第6、243页, 绘画卷三第332页, 绘画卷四第218页。

[2] 吴莹主编:《黄山市博物馆藏黄士陵书画集》, 西泠印社出版社2006年版, 第37、48页。

[3] 萧春源主编:《平直光洁见奇崛: 黄士陵作品展》, 澳门书法篆刻协会2015年版, 第44、52、53、115页。

三、全形拓入画的文人意趣

（一）“工艺美”进入文人画的审美范畴

钟鼎彝器的全形拓更多展现的是一种工艺美。传统文人画讲究文人在余暇游戏笔墨，而且是“逸笔草草，不求形似”，目的是“聊以写胸中逸气”（倪云林语）。尤其是明清以来所兴起的大写意花鸟画，更加强调笔墨的直抒胸臆，强调以书法入画和以诗入画，很少涉及工艺色彩的成分。全形拓入画改写了文人画不涉及工艺美的这条路径，使得画面在写意笔墨的基础上增加了工艺美的成分。在历代大师有关全形拓入画的绘画作品中，除了黄士陵采用接近工笔画的方法方式描绘花卉蔬果及钟鼎彝器，绝大多数画家采用写意的表现方法在古器物的全形拓上绘制花卉蔬果。王屹峰认为，通过引全形拓入画，六舟赋予了“死去”的断砖残瓦等金石以崭新的生命并反复予以歌颂。^[1]实际上，在这些全形拓入画的写意花卉作品中，全形拓本身展现了古器物的神采，而画家用带有金石味的笔墨所绘制的花卉植物则展现了另外一种持久的生命力。因此，全形拓入画展现了古器物与花卉植物的双重生命力，塑造了礼制与写意笔墨文化融合之“神”，在这里，器物的工匠精神与画家的写意精神实现了统一。

（二）意象、心象与意造之趣

中国绘画尤其是写意画强调“意象”，是作为绘画主体的“我”画“我”眼中和写“我”心中的世界，因而中国画又有意象造型、意象色彩等说法。画家所描绘的物象没有必要完全忠实于自然物象，可以有自己的加工，可以赋予自然物象独特的内涵，可以与自然物象不一样。明代沈周在《题画》中说：“但写生之法，贵在意到情适，非拘拘于形似之间者，如王右丞之雪蕉，也出一时之兴。”总之，“一时之兴”非常重要，兴致来了，写我心象，抒发画家的感情远比模拟自然物象重要得多。意造，更是对意象的一种强化，画家可以凭借想象力进行创作。钟鼎彝器的全形拓本来是忠于描绘客观物象的一种结果，但它与写意花卉结合以后产生奇妙的意象效果。比如，古鼎拓本里所绘的梅花和牡丹，到底是剪下的枝条插入鼎中（即鼎起到了花瓶的作用）？还是说这些花卉是植入古鼎里的泥土中（即鼎起到了花盆的作用）？相信没有观画者会考虑这个过于忠实于客观现实的自然生态问题，而观画者的思维似乎也被画家调动起来了，花卉和古鼎摆在一起非常协调、美观，这就够了，不必去追根究底，这显然是一种充满了浪漫主义色彩的强调意象的思维逻辑。

在六舟的一些传世全形拓入画的作品中，通过意造和意象的方式，展现了文人所追求的趣味性。比如《剔灯图》，六舟或坐或立于雁足灯上，这显然有违常理，完全是画家的意造，因为人的比例被大大缩小，但观者都觉得有趣，无人怀疑其合理性问题。在《六舟礼佛图卷》里，这一手法再次得到应用，传拓的佛龕全形好似建筑，而六舟及其侍者则在不同角度向佛像行叩拜之礼，同样没有人怀疑佛像与礼佛人之间比例不合理的问题，观者感受到的是佛法庄严肃穆，达到了“化身

[1] 王屹峰：《古砖花供：六舟与19世纪的学术和艺术》，第279页。

千百亿，供养十方佛”的效果。在《古砖花供》中，同样存在浪漫主义的意造思维，有的古砖里栽种了菊花、梅花、松树、柏树，有的古砖里摆放了小几、几上又摆砖，有的古砖里摆放了太湖石，好似一个童话世界，充满了文人所追求的趣味性。

（三）纸墨拓绘的四重互动

已有学者关注到全形拓入画所带来的古器物传拓者与补画花卉者之间的互动^[1]，但未展开更深入的讨论。实际上全形拓入画，不仅仅是包括了传拓者和绘画者在内的双重互动，还应该包括纸的生产者和墨制造者在内的多种互动，即纸、墨、拓、绘四重互动模式。

据悉，全形拓的传拓，纸张和用墨都非常考究，纸必佳纸且对柔韧性有更高要求，墨必陈年老墨，才能使拓者得心应手。^[2]传统上，好纸佳墨的生产工序之复杂、用料之讲究自不待言，除此之外还需要制作者投入感情、用心制作，才能使纸墨生辉。这些投入，在纸、墨的最终产品上都会有体现，所以当拓者、绘者使用纸墨进行创作时，画纸就形成了一个纸墨拓绘的四重互动平台。当然最主要的还是拓者和绘者之间的互动，这种互动是两种技术之间的互动。它包括两种情况：一种是拓者和绘者是不同的人，因为拓在前而绘在后（偶尔也有绘在前的），互动要想得到较好效果需要具备一定的技巧和经验，比如拓者为绘者预留器物内边缘的空白缺口，供补画花卉时使用，另外，拓者的风格和绘者的风格也面临协调统一的问题；另一种是拓者和绘者为同一个人，比如六舟和黄士陵，这是发生在同一个人身上不同工艺种类之间的互动，这种情况较少，因为绝大多数拓工其绘画未达到较高的水平。发生在同一个人身上的两种技艺的互动，相对而言，更容易取得较好的效果。发生在不同人身上的两种技艺的互动，主要问题在于这种互动带有一定的“时滞性”，前期传拓者无法参与后续进程，而绘画者只能在已成事实的基础上采取措施尽量使合作浑然一体。

（四）历史场景感、时间轴的拉长与时空记忆

当欣赏者品读前人画作时，画作所提供的“时间信息”可以追溯到作画的具体时间以及画家所在的那个时代，所以，古画都附加了画家所在朝代的背景、特征，甚至那个朝代画家所普遍具备的绘画水准、所崇尚的文化观念等都会在绘画作品里留下印迹。全形拓入画的绘画作品，除了绘者和拓者的上述信息以外，被传拓的钟鼎彝器还提供了更加久远的“时间信息”。也就是说，古代器物全形拓入画，增加了历史和时间的信息，使得绘画作品的“时间轴”被大大拉长。比如，浙江省博物馆所藏的吴昌硕《鼎盛立轴》一图中，西周晚期无斿鼎的全形拓让这幅画所蕴含的历史信息不仅仅追溯到吴昌硕的大写意花鸟画所代表的海派绘画盛行天下的时代，鼎的形制还会让观者在一定程度上体验和回味西周晚期的沧桑历史，从而产生一种历史场景感，这是全形拓带给大写意花卉画的一种独特的历史文化感觉呈现和文本学意义。

中国绘画向来有画家之间相互合作的传统，如参加雅会的文人画家凭兴致合作手卷或其他形制的作品，或者一幅画先由一部分画家绘制，再由其他画家补绘或添绘，但作画的时间未必在同时。全形拓入画的绘画作品也具有这种功能。不仅拓者、画者分别在不同的时间完成传拓和绘画，

[1] 高迎春：《拓绘相生：吴昌硕“拓本画”研究》，第9页。

[2] 贾双喜：《周希丁和青铜器全形拓》，《收藏家》2008年第7期，第47—52页。

还经常会有一位或多位著名文人、学者对作品进行题跋，对古器物进行介绍，对器物上的铭文进行考证。全形拓入画的全新样式，提高了文人、学者对古器物铭文进行题跋、考证的热情，也激发了画家们以全形拓本为平台开展绘画合作的激情。比如六舟的《古砖花供》，在古砖的传拓完成以后，他邀请擅长绘画的友人在上面绘制花卉，从画上落款和印章来看，至少涉及11位画家，其中也包括其他的僧人，六舟最后以类似汉砖文字的字体作了题跋。今人读此画卷，能感受到诸人合作的热情和场面，这种时空记忆功能虽非古砖的全形拓所独有，却与古砖全形拓所营造的场景有着密切关系。

四、全形拓入画的审美机制分析

（一）古意同求

钟鼎彝器的全形拓之所以成为嘉道年间文人士大夫及商贾的雅好，是因为他们嗜古、崇古、思古的思想，借助古器物全形拓探究圣人之心和追寻圣人之道成为其共同的情怀。^[1]也就是说，文士及富贾们痴迷收藏钟鼎彝器及各种金石拓片，反映的正是他们好“古”的一面。这些古物、古器及其传拓的最直接的特征就是“古”。为器物传真写照的全形拓，可以真实地传达出器物的这种“古”的气息。这就是为什么当陈介祺观赏完六舟为程木庵所做的全形拓本后，在题跋中感叹程氏所藏真伪掺杂。^[2]相信拓本所表达的气息“不古”应该是重要原因之一。

无独有偶，绘画尤其是大写意绘画，也有求“古”的一面。而绘画的“古意”，与古代器物及其全形拓的“古气”既有不同之处，也有共同之处。不同之处在于，绘画中的“古”更多的是一种师承取法的概念，今人总要向前人、古人学习，在古代，画家也要向更古的时代先贤学习取法。因此，就绘画的“古意”而言，往往是今不如古。吴昌硕曾在其《芍药图》上题曰：“拟高南阜而不古，拟张孟皋而不厚，拟十三峰草堂而不能放。”这种题识，虽然是一种谦辞，但可以肯定的是，吴昌硕大写意绘画的美学追求至少包括了“古”“厚”和“放”，这是他从先贤那里取法、学习来的宝贵经验。齐白石首次看到郭味渠作品时大为赞赏，说他学的是“明贤笔墨”，并为作品题曰：“味渠画笔工矣，予九十二岁得获观三复。”^[3]在这里，齐白石所肯定的也是郭味渠作品不同于今人的“古意”。因此，在评价一个写意画家的作品时，有无“古意”经常会成为一个标准，这里的“古意”指的是画家从古人那里学习传承而得来的风格面貌。当然，绘画仅有“古意”还不够，还需要有“新意”，需要有画家自己的创造，需要反映时代，这是绘画与钟鼎彝器全形拓区别最大的一个方面。全形拓只需要真实地传拓和再现古器物的形貌和精神即可，当然拓手对传拓的技术可以有创新和发展，但无论传拓技术再怎么创新，其首要目标还在于真实再现古器物。

绘画的“古意”与古代器物及其全形拓的“古气”还有相类似的一面。那就是，气息的古雅与沉静。读吴昌硕的大写意花鸟画作品，是能够读出这种气息的。在他的纯水墨作品中，往往在酣畅淋漓中见“古雅”，加上他所擅长的“古风”诗的题跋，更加见“古意”。在用色的作品中，吴

[1] 陆明君：《陈介祺与金石传拓》，《中国书法》2015年第3期，第102—111页。

[2] 陆明君：《陈介祺与金石传拓》，第102—111页。

[3] 郭味渠：《中国近现代名家画集·郭味渠》，人民美术出版社1998年版，第16页。

昌硕用色以“古艳”而著称，但这种“艳”是在追求“厚”的基础上的一种用色方法，经常是复合色，或通过复笔、复墨、复色的笔墨表达方法来施用颜色，表达的是“古艳”的气息而不是单纯的“鲜艳”。总之，吴昌硕的大写意绘画是追求“古意”的，这种古意与钟鼎彝器全形拓所表达出的“古气”是吻合的，二者在气息的追求上表现出一致性，可谓是“古”意同求。因此，当我们观赏吴昌硕的几幅绘在全形拓上的花卉蔬果作品时，便能直观地感受到全形拓与大写意笔墨在“古”意同求方面所表现出的合力。如浙江省博物馆馆藏《鼎盛立轴》一图，这种“古意”的合力产生出一种更加旺盛的“势”，一方面，古器物的全形拓在该作品中更加强化了吴昌硕笔墨的“古意”；另一方面，同样带有“古意”的大写意花卉不仅与鼎的全形拓做到了气息吻合，更关键的是它活跃了画面的构成，使画面因引入植物（梅花、牡丹）而具有生命力之象，大大提高了全形拓的观赏效果。

（二）异类同源

中国绘画自古就讲究书画同源，并且书画同源在不同的历史时期表现出不同的范式特征。^[1]明代陈淳、徐渭所开创的大写意花鸟对书画同源更为强调。与工笔和小写意相比，大写意花鸟画的造型更讲究概括性，画面的构成要素相对简单，笔墨的独立性更加强化，甚至还需题写诗词和长跋来丰富画面构成，这样就渐渐形成了大写意花鸟画“引书入画”“引诗入画”的独特范式。陈淳和徐渭都是书法大家，他们的绘画作品已经表现出诗书画一体的典型特征，尤其是徐渭，“以书入画”的意识非常明显。“扬州八家”也在实践书画同源，但基本上还未脱离陈淳、徐渭的诗书画三绝范式。到了海派画家崛起的时候，情况有所变化，赵之谦和吴昌硕都是金石篆刻大家，一方面，他们的文人画理念走向强调“诗书画印”四绝范式；另一方面，他们将“金石味”引入绘画，金石碑版的独特韵味被其绘画用笔所吸收，如赵之谦将魏碑的方笔形态和行笔特征引入绘画，吴昌硕将石鼓文的大篆用笔以及草书用笔引入大写意绘画，虚谷则将“金错刀”式的以侧锋颤笔为典型特征的笔法用到他的绘画中，从而形成了所谓的“金石大写意”传统。从“文人大写意”到“金石大写意”，是文人画的一次带有飞跃性的发展，这样就使得绘画作品更加凸显了金石气或金石味。金石碑版用笔在绘画中的广泛采用，大大拓展了传统的中锋用笔的内涵，使得画面里的线条更具有质感和结实感，更加容易地表达出昂扬向上、积极奋发的精神状态。

全形拓本身就是对以古代青铜器为主要表现对象的一种比较接近事物本身状态的留影和传神写照，当然后来也发展到对青铜器以外的其他器物的传拓，但不管怎么说，“金石味”或“金石气”是全形拓拓片所传达出的最直接的气息。所在，在金石味或金石气方面，全形拓与源于海派画家的金石大写意花鸟画有着共同的“源”，可谓是“异类同源”，这是全形拓入画的非常重要的一条审美因素。

值得指出的是，全形拓早期传承人六舟具有高深的大写意绘画修养。除了传拓工艺以外，六舟还精通书画等多种艺术，均名重一时。^[2]据六舟自己称，其绘画学青藤白阳，可见他画的是文人大写意花卉。从目前所流传的其绘画作品来看，其绘画达到了较高的水准。相关研究表明，六舟工花卉，尤其擅长画梅。管庭芬《南屏退叟传》记载：“学画于南屏付法师松光，然杂卉以白

[1] 冯健：《文人画的传承发展及“书画同源”范式演变》，《书法赏评》2018年第1期，第58—63页。

[2] 桑椹：《六舟与早期全形拓》，《中国书法》2015年第3期，第136—148页。

阳为宗，画梅兼擅二树、冬心之胜。”^[1]白阳，即陈淳（1483—1544），明代绘画大家，在水墨大写意花卉上有开宗立派之功，与徐渭并称“青藤白阳”。二树即童钰（1721—1782），清代画梅名家，专门画梅花和写梅花诗，其有“万幅梅花万首诗”小印，对梅花题材专攻若此。冬心，即金农（1687—1763），“扬州八家”的代表性画家，亦工于画梅，其所绘梅身多作苔点，梅枝逸态横斜，有古拙放逸之趣。可以说，六舟取法陈淳，决定了其写意绘画的风格，因为陈淳的绘画造型相对严谨，是介于大小写意之间的绘画风格，六舟的绘画风格基本上也介于大小写意之间。他取法童钰及金农，主要缘于在梅花题材上的专攻，金农绘画作品的高格调以及独特的用笔特点似乎也对他产生了影响。六舟画梅花应该还学过元代的王冕，只不过他化王冕的“繁”为“简”。

不妨来看六舟所绘的《群仙祝寿图轴》和《墨梅图轴》两件作品，前一件作品造型严谨，是学陈淳之所得，后一件作品则更为醒目，画面上的梅枝强化了书法的中锋用笔，加上他对用墨、用水的较强把控能力，线条凝练、遒劲，富有立体感，得古人的“印印泥”用笔之法，具有很强的金石味道。这种金石味的用笔特征在浙江省博物馆所藏的《钟鼎插花图轴》（图6）和《芸窗清供图轴》（图7）上都有所表现。六舟绘画用笔的金石气可以从他的书法和篆刻上找到来源。六舟的书法诸体兼擅，尤以篆书为佳，他的篆书从古砖文、古碑额篆中吸收营养，具有追求金石味的自觉意识（图8），即使是与吴昌硕和赵之谦书法的金石味相比（表5），六舟书法的金石味也颇具个性。六舟治印水平亦不低，从他的传世作品来看，属于典型的浙派风格。相信书法和治印上的修为对他绘画用笔的金石味都产生了积极的影响。海宁市博物馆所藏六舟作品《墨梅图卷》的卷首有吴昌硕



图6 钟鼎插花图轴
103cm × 32cm 浙江省博物馆藏



图7 芸窗清供图轴
130cm × 31cm 浙江省博物馆藏

[1] 桑椹：《一位金石僧的艺术世界：六舟和他的才艺》，第23—32页。

题跋，其中称六舟“画梅笔意古劲，用笔无异篆籀，至宝也”，可谓知者之言。

实际上，吴昌硕盛赞六舟绘画用笔有金石气的不止这一处题跋。《吴昌硕题画诗》收录《题达受〈墨花册〉》，诗云：“画梅肯学杨无咎，篆籀生成笔一枝。问字即今生已晚，扪心想见剔灯时。”诗前有序：“画梅笔意古劲，用笔无异篆籀，至宝也。”诗后有注：“汉镜灯出土时，满器铜锈，六舟上人剔出文字。”^[1]由此诗可见吴昌硕对六舟以篆籀笔法入法的肯定。



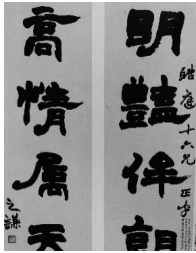
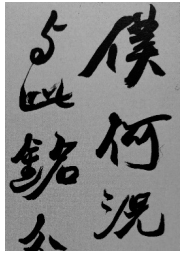
图8 《黄易山水册》篆书题端 24cm×58cm 浙江省博物馆藏

表5 六舟书法用笔的金石味特征举例及与吴昌硕、赵之谦的比较

六舟书法用笔金石味特征举例			
取自《读我书庐》篆书匾额，天一阁博物馆藏	取自《临四体书屏》，浙江省博物馆藏	取自《篆书轴》，浙江省博物馆藏	取自《行书四条屏》，浙江省博物馆藏
与吴昌硕书法用笔金石味比较			
取自《篆书寿字立轴》，安吉吴昌硕纪念馆藏	取自《隶书汉书秦云四言联》，浙江省博物馆藏	取自《篆书游嘉为黄八言联》，浙江省博物馆藏	取自《行书扁舟后世七言联》，西泠印社藏

[1] 吴昌硕著，朱关田校辑：《吴昌硕题画诗》，西泠印社出版社2016年版，第29页。

(续表)

与赵之谦书法用笔金石味比较			
			
取自《行书龚自珍己亥杂诗四条屏》，朵云轩藏	取自《明艳高情》五言联，出处不详	取自《篆书说文解字叙册》，故宫博物院藏	取自《行书龚自珍己亥杂诗四条屏》，朵云轩藏

在六舟逝世的1855年，赵之谦才26岁，任伯年才15岁，吴昌硕才11岁，所以，在六舟所生活的那个年代，绘画的“金石大写意”传统还未明确形成，但比六舟更早的金农等人在这方面的探索无疑对六舟产生了影响，六舟可算是金石大写意绘画的早期实践者。他的大写意花卉作品，强调书法用笔尤其是古人“印印泥”的书法用笔传统，体现了一定的金石味，与吴昌硕的老辣苍厚、赵之谦的奇肆劲健相比（表6），六舟绘画用笔的金石味更趋于醇厚典雅。可以说，即使没有全形拓作品，六舟仅凭借其绘画作品也可传世。这一条结论的得出对于解读六舟的艺术具有重要意义，使得我们可以理解作为“道咸年间画梅名家之一”的六舟，为什么会在钟鼎彝器的全形拓上花费如此多的心力，为什么他会首创“全形拓入画”的大写意花卉模式，除了谋生的原因，更深层的具有文化发生学意义的原因是否就是古器物的全形拓与大写意花卉在“金石气”或“金石味”上的共通性。若如此，全形拓入画出现在六舟身上，看似偶然，实则是必然。

表6 六舟绘画用笔的金石味特征举例及与吴昌硕、赵之谦的比较

六舟绘画用笔金石味特征举例		
		
取自《全形花插》，捡云书屋藏	取自《钟鼎插花图轴》，浙江省博物馆藏	取自《水墨花卉册》，浙江省博物馆藏
与吴昌硕绘画用笔金石味比较		
		
取自《珠光立轴》，浙江省博物馆藏	取自《墨梅立轴》，浙江省博物馆藏	取自《修竹幽兰立轴》，浙江省博物馆藏

(续表)

与赵之谦绘画用笔金石味比较		
		
取自《花卉册》， 故宫博物院藏	取自《天香图》， 故宫博物院藏	取自《花卉屏之九》， 故宫博物院藏

通过全形拓所传拓的钟鼎彝器，很多器身上的铭文也被清晰拓出，有的器身上的铭文以单独的拓片形式被拓在钟鼎彝器旁侧，好似一个局部图，将器身上尤其是器身内部看不见的铭文（或局部看不到的铭文）放大给出，特别像现代制图技术中的局部放大法。在全形拓入画的绘画作品中，这些铭文起到了至少两方面的作用。

首先，从铭文内容来讲，这些铭文本身字口清晰，其内容具有很强的可读性，会引发有金石学基础的读画者在赏画的同时，花费一定的时间来阅读并思考这些铭文，更加专业的学者可以进一步考证这些铭文中的字句及出处。

其次，从铭文的书法价值来讲，它们极富书法价值，是研习金文书法的极佳素材。可以想见，如果在一幅全形拓的钟鼎彝器图上，以金石大写意的笔法尤其是篆书的笔法，补绘花卉蔬果，那么从文字到绘画，从抽象的线条到具象的线条，都在同一幅画面内有所体现，读者可以去比较这些线条的关系，更加直观地体验书画同源。浙江省博物馆所藏的《钟鼎插花图轴》，钟鼎（周伯山豆）的全形拓由六舟所传拓，并在全形器物内补画折枝花卉。花卉有两三枝枝条向外伸展，颇为引人注目，细看枝干遒劲而有力，中锋行笔，如折钗股，如印印泥，用的正是篆书的笔法，而在器身正面，若干金文被清晰拓出，文字的笔法竟与折枝花卉的笔法有某种相似性，似乎告诉读者，画折枝花卉须用古器身上的金文笔法，恰似一本活脱脱的画金石大写意花卉如何实践“书画同源”理论的教科书！令人称奇、叫绝！

全形拓本画上的这些铭文拓片所起的作用，就好似写意花鸟画上的题诗和题跋的作用，它们本身也是画面的构成要素之一。题画诗和题跋的存在延展了绘画本身的审美功能，给画面增加了“故事性”，使得文人画的审美功能由狭义的“视觉美”向广义的具有社会意义的“综合美”转化，这也是文人画的独特魅力所在。同样地，在全形拓本绘画中，这些带有铭文的拓片，把本身就带有题跋或题诗的绘画作品的审美功能朝更广义的方向推动了一步，在“故事性”的基础上，增加了考古、历史考证、书法的欣赏和研习以及书法和绘画用笔的比较及直观体验书画同源技法等功能，使得绘画的社会意义和“综合美”向前更进了一步。

(三) 异格同调

全形拓有着各种不同的风格。在早期拓制工艺尚不成熟的条件下，拓品相对粗放，但随着拓制工艺水平的提高，尤其是西洋素描法、西洋画的焦点透视法以及照相技术等被用于全形拓传拓工

艺，拓品也朝越来越精细的方向发展。这样就出现一个有关艺术审美的问题：精细风格不同的全形拓入画，应该匹配什么样的绘画风格才能使整幅作品协调统一甚至达到浑然一体的效果？如果把全形拓和绘画两种不同的艺术表现形式视作不同的“格”，即它们各自有不同的衡量标准或规格，把工写程度的不同视作不同的“调”，把画面工写风格的协调统一视作“同调”，那么“格”和“调”的关系是什么？实际上，不同时期的全形拓制作者和花卉蔬果的补画者，已经在有意或无意中进行了绘画风格的选择与取舍，以达到全形拓入画更加完美的效果。

全形拓创始人马起风的传世拓品较为少见，未见其全形拓入画的相关作品传世。马起风的传人六舟有很多全形拓及全形拓入画的作品存世。学术界流行的看法是，与后世的全形拓作品相比，六舟的全形拓技艺还处于全形拓发展的初始阶段，传拓技术上还处于未成熟的阶段^[1]，因而六舟的全形拓作品相对来讲处于略显粗放的水平。包括陈介祺也曾对六舟的全形拓技术有所批评并着手改进拓制工艺。^[2]这样就涉及一个有关全形拓的基本问题：如同绘画一样，全形拓是否也有工写风格之分？若如此，粗放风格的全形拓之艺术价值是否一定低于精细风格的艺术价值？在这个问题上，学术界是有争议的。笔者赞同唐存才的看法，他认为“六舟的这种看似不经意的粗略反倒启示了我们‘似与不似之间’才是中华民族文化艺术至臻指导思想的具体物化形态”，并进一步反问：“能将古代金石传拓艺术推向空前高度的六舟，是否有意不追求后世全形拓作品所强调的那种过度的精准性？”^[3]笔者倾向于认为，无论工、写，传达出器物的精神才最重要。毫无疑问，六舟的全形拓技术已经能够尽得器物之神，这也是他在那个时代备受推崇的原因。从六舟所传拓的雁足灯（图3）可以看出，他已传达出器物之神，一正一反的两个雁足灯像具有了生命力的绘画作品一般，引人入胜，这是其拓制技艺高明、尽得器具之神的证明。需要强调的是，六舟的写意花卉与他的看似略显粗放的全形拓竟然在美学风格上实现了一致。如前所述，六舟写意花卉画法相对工细、造型严谨，是介于大写意和小写意之间的一种画法，但正是这种画法，与他的略显粗放的全形拓作品实现美学风格上的协调。

下面重点以吴昌硕、黄士陵和六舟的作品来说明全形拓入画的“异格同调”审美原理问题。如表3所示，《吴昌硕全集》共收录了七幅全形拓入画的作品。《鼎盛立轴》和《古香立轴》两幅作品用的是焦山无夷鼎的全形拓，传拓风格相对粗放，应该是焦山鹤洲上所拓。在这两幅作品中，吴昌硕都是用大写意的笔法补画花卉，两幅作品一幅作于1902年，另一幅作于1922年，前后相差20年，但作品构图及所描述的花卉形象极其相似。前一鼎中画的是白梅，梅枝以篆书笔法画就，用笔遒劲、厚重而不失放逸之态，梅之老干状如屈铁，干上所散列之苔点亦凝重厚实，颇见金石趣味，是吴氏大写意梅花的典型画法。后一鼎中画的是牡丹，花瓣以点厝法画就，枝条厚实，叶片肥大，勾筋举重若轻，见洒脱之致。白梅纯出之以水墨，遒劲厚实，而牡丹则出之以色彩，古艳洒脱，两相衬托，十分协调。白梅和牡丹的大写意手法恰恰与画中古鼎相对粗放的拓法相吻合，形成一种协调统一的关系。（图9a）

这种不同工写风格的全形拓与写意花卉作品笔墨风格统一的原理也出现在了吴昌硕的其他作

[1] 桑椹：《六舟与早期全形拓》，第136—148页。

[2] 陆明君：《陈介祺与金石传拓》，第102—111页。

[3] 唐存才：《金石传拓刍议》，《中国书法》2015年第3期，第88—95页。



(a) 鼎盛立轴 180.1cm×96.0cm

浙江省博物馆藏

(b) 陶鼎拓片补花果立轴

37.0cm×39.5cm 私人藏

图9 吴昌硕全形拓入画作品的“异格同调”审美原理：(a)图中以豪放的大写意花卉风格配相对粗放的拓工；(b)图中以小写意花卉风格配相对精细的拓工

品中。在《陶鼎拓片补花果立轴》(图9b)中,画面有两个陶鼎,器身正面的铭文都被拓出,器物旁侧还专门给出了一个全形拓所未拓出的铭文。整体上看,这些铭文的书法风格偏秀逸,笔画相对较细,全形拓的拓工似乎也比前述鹤洲上人所拓要细致得多。令人称妙的是,吴昌硕所补花卉蔬果的绘画风格也有所改变,整体上接近秀气的小写意,不似《鼎盛立轴》和《古香立轴》中所补的花卉那么粗犷豪放。尤其是画面下端的陶鼎中的菊花,以小写意的笔法绘出,枝条细劲有力,摇曳生姿而充满逸趣,画面上端的陶鼎里布满了菖蒲,用笔细致秀雅,此鼎旁一容器中的佛手亦是类似笔法。令人称道的是,折枝菊花、菖蒲和佛手的小写意表现风格竟然和此幅全形拓的精细风格以及鼎身铭文的书法风格相一致!画面上面约占画幅三分之一的部位,录阮元的长律,占据较大块面,左侧作长题,字体虽是吴氏惯用的行书体,但用笔秀逸,接近于行楷,可见是为了与画面绘画风格匹配而故意将字迹趋于工整化,相比之下,《鼎盛立轴》和《古香立轴》上的落款更加豪放。总体上看,画面各要素组合协调,格调高雅,令人赞叹!值得指出的是,《陶鼎拓片补花果立轴》与《鼎盛立轴》都画于1902年,是年吴昌硕58岁,两幅画的受画者也是同一个人即“期仲观察大人”,据查,吴昌硕与此人有信札往来,吴昌硕多幅作品的题受人都是此人,二人必然有着不一般的关系。不管怎么说,在同一时间,送给同一人的两幅画,绘画和题字风格差异巨大,只能说明画家是有意为之,而不是作画年份不同所造成的差异。

与吴昌硕的《陶鼎拓片补花果立轴》类似，西泠印社所藏《设色花卉博古图轴》和浙江省博物馆所藏《芸窗清供图轴》，也整体上表现出了全形拓风格与绘画笔墨风格的协调统一特点。六舟的这两幅作品，全形传拓相对精细，有古朴沉静的气息，绘画的笔墨则介于大写意和小写意之间，笔墨亦显得沉静祥和，这两幅作品的整体气息、格调都处理得非常统一而协调，令人叹为观止。需要指出的是，上述两幅作品在传拓古鼎时，都在古鼎内侧边缘预留了填补花卉的空白缺口，这非常重要，在画家填补花卉以后，花卉与古鼎的结合浑然无迹，巧妙地补托出了立体感和真实感。由此可见，做拓本入画的全形拓，需要提前做好上述空白缺口的预留，而拓工和画家同为一人的六舟就拥有主动权，这是单纯为拓工的李锦鸿或单纯为画家的吴昌硕所不具备的条件。值得强调的是，六舟在这两幅作品中都强调了所描述的花卉物象的动势，如在《设色花卉博古图轴》中，六舟所绘的水仙叶片颇有动感，好像在微风中临风飘动，天清子所绘牡丹设色古雅、造型端庄大气，有三四组小枝条或叶片组合向外围伸展，摇曳生姿，这种由恬静的笔墨所表现出的相对低调的“动势”（即微风中的“动”而非劲风中的“动”）与古鼎沉静安详的气息形成对照，增加了画面的活力和表现力。《芸窗清供图轴》也是一幅非常成功的作品，画家对插在古鼎中的菊花做了精心描绘，菊花的主体在鼎口附近，但一枝菊花向上伸展，另一枝菊花向地面低垂，同样是白菊但包含了三个菊花品种，笔墨典雅飘逸，菊枝伸展摇曳，与古鼎的沉静气息非常合拍。钱镜塘在该作品的题跋中说六舟“性耽翰墨，不受禅缚，行脚半天下，名流硕彦感集与交。阮太傅以‘金石僧’呼之，又目之曰‘九能僧’。精鉴赏，喜金石，诗书画篆刻均极精妙”，可谓并非过誉之词。

但是，藏于日本福岛书道美术馆的吴昌硕的两幅绘于全形拓上的大写意花卉作品就不同了，似乎成为“异格同调”的一个反向例证。吴昌硕1916年所作的《古鼎插花立轴》（图10），鼎旁有“墨香所拓”铃印，说明系李锦鸿所传拓。此全形拓的整体风格较为工细，鼎内绘一枝牡丹和一丛水仙。仔细观察不难发现，拓制时，鼎的内边缘未留供画家补画花卉的缺口，从牡丹的枝条、叶子以及水仙的叶片都可看出与鼎的内边缘用笔用墨的重叠覆盖关系，牡丹的画法简单草率，并非吴氏的精品力作。从整体风格来看，花卉的粗放草率与全形拓的精细风格之间缺乏协调。可以与其他几幅作品的处理方式进行比较，如《古鼎梅花立轴》虽然全形拓在鼎的内边缘亦未留补绘缺口，但画家巧妙地将梅花绘于鼎旁及鼎后，梅花由底向上生发，并无草率处理的痕迹。在前述利用焦山无赓鼎全形拓补绘花卉的两幅作品中，两幅全形拓上的每个鼎拓内边缘都留出了供画家补绘花卉的缺口，但仍有鼎的局部内边缘与花卉枝干或叶片发生重叠现象，吴昌硕采用重墨的方式将其压住，而不易察觉笔墨的重叠覆盖关系。总之，无赓鼎全形拓入画的作品，处处可以看到画家的精心处理，而在墨香女士所拓的这幅全形拓作品上，吴昌硕则处理得较为草率，足见是一般的应酬之作。同样的事情发生在了日本福岛书道美术馆所藏的另一幅作品《博古花卉立轴》（图11）上，器物的全形拓乍看工细，实际上工艺水准并不高，瓶的内边缘亦未留补绘缺口，瓶内绘菊花两朵、桂花两枝，瓶外横放菊花一枝，从桂花枝条和叶片相对草率的画法以及瓶外菊花的叶片浓淡区分不清晰的画法都可看出，这也是应酬之作。可能拓本的工艺本身就不够精良，画家在特定的情形下亦未作精心处理，因而整体风格搭配不甚协调，近乎“异格异调”。



图10 古鼎插花立轴
99.0cm × 50.5cm
日本福岛书道美术馆藏



图11 博古花卉立轴
135.0cm × 32.5cm
日本福岛书道美术馆藏

黄士陵是全形拓成熟时期引入西方光影明暗变化原理进行全形拓传拓和绘制的代表性人物。与其他各家不同的是，黄士陵采用写实绘画的方式描绘钟鼎彝器，而非器形的传拓，实际上类似于今天的“工笔画”一种，是工笔画中淡化笔墨而强化光影效果和细腻写实效果的一种绘画方法。黄士陵不仅绘制钟鼎彝器，还在器形上以工细的手法绘制插枝花卉。黄士陵绘制钟鼎彝器的作品较多，但同时绘制花卉并与古器物相结合的作品相对较少。从目前的出版物中^[1]能查到的作品包括：黄山市博物馆所藏《钟鼎花卉轴》之一（菖兰）和之二（水仙），珍秦斋所藏《汉陶陵博古图》（图12）以及红棉山房所藏《花卉蔬果博古图四条屏》（图13）。这些作品中的植物花卉表现真实、细腻，其真实程度达到了可以用百度照相进行花卉物种生物学识别的程度。有学者提出，黄士陵篆刻挺拔不俗的刀法与绘画强调渲染、取法西学的画法存在艺术品位上的不一致。^[2]笔者倾向于认为从作品的风格上看，黄士陵篆刻作品强调平直光洁，强调不假修饰和给人的清新感，恰恰与他绘画作品的工整细腻风格在美学特征上是一致的，读了黄士陵的印，也就不难理解他的画。总之，与六舟和吴昌硕的写意相比，黄士陵提供了一个“工”至极端的案例，无论是对器物的表现还是对花卉的表现，都是工整细腻一路，他从“工”的一端做到了“异格同调”，使作品整体绘画风格协调一致，具有很高的艺术品位和艺术价值。

[1] 吴莹主编：《黄山市博物馆藏黄士陵书画集》，第37、48页。萧春源主编：《平直光洁见崛：黄士陵作品展》，第44、52—53、114—115页。

[2] 石炯、孔令伟：《拓本博古花卉：从吴昌硕〈鼎盛图〉谈起》，《新美术》2016年第1期，第37—47页。



(a) 钟鼎花卉轴 (菖兰)

81cm × 42cm

黄山市博物馆藏



(b) 钟鼎花卉轴 (水仙)

81cm × 42cm

黄山市博物馆藏



(c) 汉陶陵鼎博古图

81.3cm × 34.1cm

珍秦斋藏

图12 黄士陵全形拓入画作品的“异格同调”审美原理：写实手法的应用

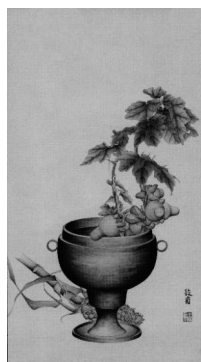
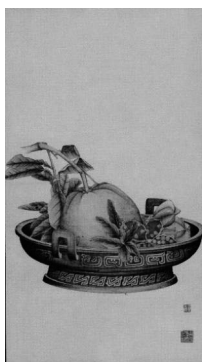
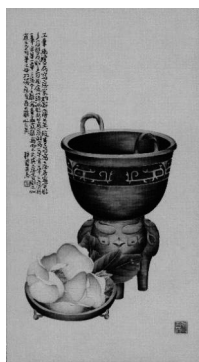


图13 花卉蔬果博古图四条屏

73.3cm × 40.7cm 红棉山房藏

(四) 异材同构

从宋代开始便有表现文人生活中书斋清供、案头清供和岁朝清供类题材的绘画作品出现。至明清文人大写意花鸟绘画兴起，这一类题材被继承下来，大写意画家通过表现室内的一些器具尤其是文房用品与花卉蔬果放置在一起所生发的趣味，来反映文人的读书生活、日常生活或过节日时的一种生活场景状态。有的作品对古代器物描绘细致，或是对植物品种比较强调，也被称为博古画。全形拓本来表现的就是古代器物，将全形拓入画，实际上表现的就是一种古代器物更加逼真的博古题材类的绘画。

仍然来看吴昌硕《鼎盛立轴》(图9a)和《古香立轴》(图14a)这两幅作品的构图。画幅左边的鼎中画的都是白梅，均是由四枝主枝往右上方向生发，右上端都有一小枝梅枝横向朝右发枝。画幅右边的鼎中画的都是牡丹，牡丹整体上朝左上取势，与梅枝的势在画幅上部相合，牡丹主花三

至四朵，以墨叶为主，形成一团重墨，这团重墨与梅枝下部的重墨以及靠近画幅底边的文字大拓片的黑色相互呼应，构成三角形的构图。两幅画的落款位置亦类似，都是在左上和右下作两处题跋，进一步加强了左上和右下的平衡关系。两幅作品都是六尺整纸的大尺幅，通过上述复杂的构图原理，形成了既风格协调又复杂有序的画面，是吴昌硕大尺幅作品相对复杂的构图方式。吴昌硕擅长表现大尺幅博古类题材的作品，这类作品不仅尺幅大，而且画面里构成要素复杂，涉及的器物 and 花卉植物品种亦较多，表现起来难度较大，处理不好容易琐碎。

可以将上述两幅作品与吴昌硕的另外两幅大型博古类作品进行比较。一幅是中国美术馆所藏、作于1915年的《岁朝清供立轴》（图14b），另一幅是故宫博物院所藏、作于1916年的《岁朝清供立轴》（图14c）。不难看出，中国美术馆所藏的这幅图与《鼎盛立轴》（图9a）和《古香立轴》（图14a）的构图非常相似，相当于把前面的鼎换成陶瓶，把后面的鼎换成了陶花盆，鼎的下侧所传拓的古文字拓片（黑色块），则分别换成了黑色茶壶和黑色的竹篮子。故宫博物院所藏的这幅图，与《鼎盛立轴》和《古香立轴》的构图也有相似之处，只是进行左右翻转而已，着色较深的瓜果和小花盆里的以黑墨画就的菖蒲恰似那两块古文字拓片，这是典型的“异材同构”。对于画家而言，带有全形拓古器物的画纸，相当于事先提供了装花卉蔬果的花盆、花瓶和花篮而已，画家只需按其熟悉的博古类题材或岁朝清供类题材的画法完成作品便可得到佳构。



图14 吴昌硕全形拓入画作品的“异材同构”审美原理之一：全形拓入画与复杂型清供图构图原理的比较

上述是比较复杂的构图的“异材同构”现象，对于构图相对简单、画中要素相对较少的全形拓入画的作品，“异材同构”式的创作手法有更多的例证。不妨将《吴昌硕全集》收录的几幅画作进行对比（图15），这些画作包括：《古鼎梅花立轴》（私人藏）、《黄菊雁来红立轴》（出处不详）、《霞气立轴》（荣宝斋藏）、《梅花煮茶立轴》（私人藏）、《红梅立轴》（出处不详）。不难发现，它们都具有类似的构图方式，只不过，与全形拓入画的作品相比，在非全形拓入画的常规作品中，古鼎被换成了一团深颜色叶子的菊花、一块石头、一个炉子和一把蒲扇，甚至是一块由

题跋书法所形成的方块状字迹，它们和那个古鼎的作用一样，都担当了构图中必不可少的重要角色。从画家的角度来讲，这个古鼎，作为一个深颜色的块状结构，被纳入画幅的总体构图中。

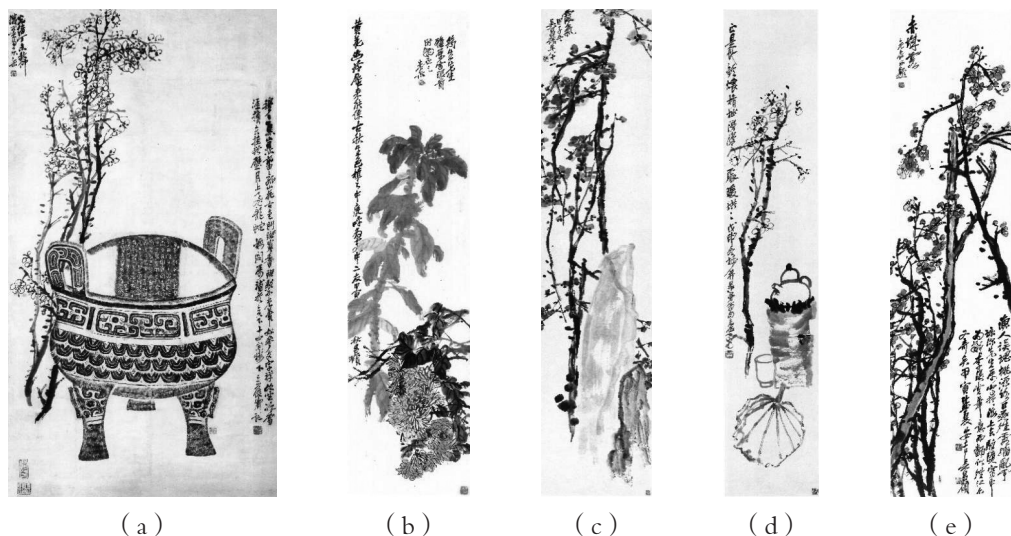


图15 吴昌硕全形拓入画作品的“异材同构”审美原理之二：全形拓入画与简单型构图原理的比较

注：（a）古鼎梅花立轴126cm×68cm私人藏；（b）黄菊雁来红立轴138cm×34cm出处不详；（c）霞气立轴93.7cm×21.5cm荣宝斋藏；（d）梅花煮茶立轴142.3cm×26.8cm私人藏；（e）红梅立轴160cm×40cm出处不详。

五、结论与讨论：全形拓入画进一步研究的展望

学术界对全形拓的研究在近5年内取得快速进展，在一定程度上缓解了全形拓濒临失传的窘境，但总体上看，对全形拓一般性的介绍成果偏多，在很多专深方向的研究上还有待提高。“全形拓入画”是拓展全形拓研究的一个较好的切入点，但从目前的已有研究成果来看，学术界对“全形拓入画”的研究还处于起步阶段，有关全形拓入画的审美机制、与文人画的关系等问题还需要借助艺术学相关理论开展专门而深入的探讨，为形成有关全形拓入画美学理论体系做进一步的铺垫。本文以释达受（六舟）、吴昌硕和黄士陵作品为中心，重点探讨了全形拓入画的文人意趣及审美机制问题。全形拓入画使工艺美术进入文人画家审美范畴，在意象、心象与意造等方面与文人画家所追求的趣味性相合，实现了纸墨拓绘的四重互动，拉长了赏画的时间轴，强化了时空记忆与历史场景感。结合对六舟、吴昌硕和黄士陵的解读与分析，提出了全形拓入画的审美机制在于“古意同求”“异类同源”“异格同调”和“异材同构”。

在探讨过程中，发现《古砖花供》里有一组未落款但钤盖“六舟”小印的物象实际为六舟所绘，相关作品创作时间的比较表明，这是目前所能见到的六舟最早的一幅全形拓入画作品，说明至少在1835年，六舟已经具备引全形拓入画的创作思想并进行了创作实践。如果从1835年算起，到20世纪上半叶，在近百年的时间里，全形拓入画成为流行于世的一种文人画绘画样式，开创之功应归于六舟。其产生的必然性在于六舟的画家身份和其金石及书法方面的学养，在“扬州八家”之后和

海派绘画诸家之前，六舟是金石大写意绘画的早期实践者和重要传承者。

尽管2018年以来，学术界对“全形拓入画”研究引起了重视，出现数本以此为选题的学位论文，但总体而言，涉及面还有待拓宽，文化和审美的研究视角较为缺乏，相关理论的建构还有待于积累。本文对全形拓入画审美层面的探讨只是一个开端，在此试对未来“全形拓入画”领域值得进一步研究的课题做出展望：①全形拓入画的画种拓展研究：人物（工笔、写意）、花卉（工笔、写意）、鸟虫（工笔、写意）都可实现与古器物全形拓的结合；②全形拓入画的技法分类与进一步拓展；③全形拓入画与文人画的关系研究；④全形拓本绘画的工艺性与写意性的协调问题研究；⑤从事或涉及全形拓本绘画画家的审美观与流派审美基因研究；⑥海派画家的“全形拓入画”的起源与传承实践研究；⑦海派画家从事全形拓入画实践的“社会—文化”背景研究；⑧全形拓入画的典型画家个案研究：古代画家和现当代画家；⑨六舟书画、篆刻特点、与同时代书画家的比较研究以及六舟书法和绘画的“金石气”特征研究；⑩基于景观文本和话语分析的全形拓本绘画的文化学意义研究；⑪基于解构与重构视角的全形拓本绘画的知识考古学与系谱学研究；⑫基于社会空间功能视角的全形拓本绘画的社会生态意义研究。上述方面是在“全形拓入画”研究领域值得进一步思考和探索的课题，希望能引起学术界重视，促使全形拓研究实现由单纯技术层面向美学、文化和社会生态综合研究的转型。

（作者系北京大学副教授、博士生导师，中国美术家协会会员，中国书法家协会会员，北京大学燕园印社社长）